cuadernos de aleph

ABYECCIÓN, CORPORALIDAD Y MATERNIDAD EN *CUERPO CA(Z)A* (1985) DE MARÍA AUXILIADORA ÁLVAREZ

ABJECTION, CORPOREALITY AND MOTHERHOOD IN *CUERPO CA(Z)A* (1985) BY MARÍA AUXILIADORA ÁLVAREZ

PAULA DOCE GONZÁLEZ
https://orcid.org/0009-0001-1766-8336
paula.doce@cchs.csic.es
CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS (CSIC)

Resumen: El objetivo de este artículo es examinar el modo en que *Cuerpo Ca(z)a* (1985), de María Auxiliadora Álvarez, explora el concepto de abyección, propuesto por Julia Kristeva, tanto temática como lingüísticamente. Se mostrará de qué manera la utilización de metáforas vinculadas a lo corporal, lo líquido y lo animal, unido a la continua disrupción del lenguaje poético, son elementos que vinculan este poemario a la noción de lo abyecto en sus dimensiones corporal, psíquica y estética. La primera sección se centrará en la representación del cuerpo materno y su relación con el modelo humoral del cuerpo en la medicina premoderna. Se examinará el modo en que, al incidir en su naturaleza corporal, porosa y expansiva, este poemario pone en relación el cuerpo materno con las nociones de cuerpo grotesco, animalidad y monstruosidad femenina. La segunda sección abordará la noción de abyección entendida como ruptura psíquica, a saber, el proceso de separación madre-hijo y la consecuente individuación del sujeto. Esta sección examinará la vinculación entre cuerpo materno, *chora* semiótica y lenguaje poético, tal como es propuesta por Kristeva y como aparece en *Cuerpo Ca(z)a*. Mediante el empleo de estrategias semánticas y formales —como la fragmentación o la ruptura de las normas gramaticales y de la prosodia—, la búsqueda estética de Álvarez se alinea con el denominado «retorno de lo real» (Foster, 1996): un interés por el trauma, el asco y la obscenidad presentes en las artes visuales contemporáneas.

Palabras clave: abyección, corporalidad, maternidad, poesía, María Auxiliadora Álvarez.

Recibido: 31/03/2026. Aceptado: 09/07/2026.
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.21709301

CC BY

Abstract: The aim of this article is to examine the way in which *Cuerpo Ca(z)a* (1985), by María Auxiliadora Álvarez, explores the concept of abjection, as proposed by Julia Kristeva, both thematically and linguistically. It will show how the use of metaphors linked to the bodily, the fluid, and the animal, together with the continuous disruption of poetic language, constitute elements that connect this book to the notion of the abject in its bodily, psychic, and aesthetic dimensions. The first section will focus on the representation of the maternal body and its relation to the humoral model of the body in premodern medicine. It will examine how, by emphasizing its bodily, porous, and expansive nature, this book establishes a link between the maternal body and the notions of the grotesque body, animality, and female monstrosity. The second section will address the notion of abjection understood as psychic rupture, namely, the process of mother-child separation and the consequent individuation of the subject. This section will examine the connection between the maternal body, the semiotic *chora*, and poetic language, as proposed by Kristeva and as it appears in *Cuerpo Ca(z)a*. Through the use of semantic and formal strategies—such as fragmentation or the disruption of grammatical norms and prosody—Álvarez's aesthetic project aligns with the so-called «return of the real» (Foster, 1996): an interest in trauma, disgust, and obscenity present in contemporary visual arts.

Keywords: abjection, corporeality, motherhood, poetry, María Auxiliadora Álvarez.

1. INTRODUCCIÓN

En *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1980) Julia Kristeva desarrolla el concepto de abyección, basándose en el psicoanálisis freudiano y lacaniano para examinar el proceso mediante el cual el sujeto forma su individualidad y subjetividad. Su obra toma como referencia fundamental el ensayo de Georges Bataille «L'Abjection et les formes misérables» (1934), donde, desde un punto de vista sociológico, el autor define la abyección como la expulsión y exclusión de aquellos grupos sociales que no suscriben ciertas normas sociales: los «miserables» —figuras como mendigos o cuerpos enfermos— representan lo que una sociedad «noble» reprime. Kristeva expande esta noción al ámbito psicoanalítico, argumentando que para que el sujeto acceda al orden simbólico y adquiera una identidad estable y coherente, debe establecer ciertos límites psicológicos y físicos. De este modo, el sujeto rechaza ciertos signos de su corporalidad, especialmente aquellos considerados impuros, excesivos, inaceptables. En palabras de Elisabeth Grosz, «the subject must disavow part of itself in order to gain a stable self, and this form of refusal marks whatever identity it acquires as provisional, and open to breakdown and instability» (2012: 86). Lo abyecto no puede identificarse ni como sujeto ni como objeto, ya que se origina en la corporalidad del sujeto y, por tanto, amenaza continuamente con desestabilizar su identidad (2012: 87).

Kristeva analiza textos y autores literarios modernos —como Artaud o Céline— en cuya obra el conflicto psíquico que implica la abyección es explorado explícitamente; sin embargo, en su rúbrica de autores no hay ninguna mujer. Esta exclusión puede explicarse por su intención de explorar estructuras psíquicas universales en lugar de centrarse en el género. Por el contrario, la autora argentina Luisa Valenzuela identifica precisamente en la obra de algunas escritoras latinoamericanas la expresión literaria más fiel de la abyección:

> This feminine language, if we can call it such, this obscure discourse coming from the depths of the guts, can be defined as a *fascination with the disgusting* [cursiva en el original]: in Spanish, «un regodeo en el asco». It has to do with mud and very visceral feelings and perhaps unnamed menstrual blood and love for warm viscosities (1987: 244).

Valenzuela identifica este «profound recognition of the engendering power of putrefaction» (244) con la noción de abyección de Bataille y considera que la obra de autoras como Elvira Orphée, Luisa Mercedes Levinson, Alicia Duvojne Ortiz o Clarice Lispector se alinea con este proyecto estético y lingüístico. Rechaza la preeminencia lacaniana del falo dentro de nuestro orden simbólico colectivo y sostiene que las mujeres, «to reinforce their position, have to reinvent or restructure their language —reorganize their territory» (243), enfrentándose al horror que sus pasiones y deseos más internos, a menudo inconfesables, puedan despertar en ellas (242). En este marco puede situarse la propuesta poética de María Auxiliadora Álvarez. Su escritura explora de manera similar ese «regodeo en el asco» que Valenzuela identifica en una genealogía de escritoras latinoamericanas.

María Auxiliadora Álvarez (Caracas, 1956) explora en *Cuerpo Ca(z)a* (1985)[1] el parto y la violencia médica infligida al cuerpo materno durante ese proceso. Este evento liminal y violento —tanto por su naturaleza intrínseca como por la violencia de los profesionales médicos—, en el umbral entre la vida y la muerte, se transmite literariamente a través de la perspectiva de la madre, atravesada por su experiencia sensorial y corporal. La madre es la figura poética principal, aunque en algunas ocasiones da voz al niño, como se mostrará más adelante. El lenguaje visceral empleado por Álvarez y la continua interrupción de la forma poética ofrecen una representación del parto que pretende reflejar la naturaleza de esta experiencia abyecta. Este ensayo se centrará en la primera parte del libro titulado «Cuerpo», compuesto por 31 poemas, en los que se concentra este tema. Al transformar poéticamente su experiencia corporal, Álvarez pretende dar forma a la vulnerabilidad de todos los sujetos

[1] La primera publicación del poemario tiene lugar el año 1985, pero en este artículo se citará la edición de 1993 realizada por el Fondo Editorial Fundarte, tal y como se indica en la bibliografía.

Paula Doce González (2026), «Abyección, corporalidad y maternidad en *Cuerpo Ca(z)a* (1985) de María Auxiliadora Álvarez», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 47-66.

humanos expuestos al daño sistémico: «[e]s la precariedad, el reconocimiento de la precariedad, de nuestros límites, de nuestra fragilidad» (Carrión, 2021: s.n.). Ya política en su exploración de la violencia médica hacia los cuerpos femeninos, Álvarez universaliza su experiencia situando el cuerpo materno en el centro de su trabajo.

En esta misma dirección se sitúan diversos estudios recientes sobre *Cuerpo Ca(z)a*. María Ángeles Pérez López (2021) y Marisa Russo (2025) sitúan a Álvarez en una deriva que ha tomado la reciente poesía venezolana escrita por mujeres, quienes, en palabras de Pérez López, «han astillado, en ocasiones con gran virulencia, las formulaciones verbales de lo femenino» situando el cuerpo en el centro de atención (2021: s.n.). Para Russo, las poetas venezolanas Álvarez, María Calcaño, y Maritza Jiménez, contribuyen en su obra a desacralizar la figura de la mujer gestante: la representación literaria del acto gestacional supone para ellas «una manera para distanciarse de la recepción idealizada de la maternidad y del cuerpo materno, que el modelo patriarcal había enraizado en la sociedad» (2025: 101). Por otra parte, aunque el presente trabajo no se centra específicamente en la violencia médica, resulta pertinente mencionar el reciente análisis de Elena Gil González, quien identifica en *Cuerpo Ca(z)a* el «desvelamiento de un núcleo reproductor de luchas propiamente corpóreas, políticas, de género y en el que la precariedad y la clase configuran otra forma de pensar la maternidad» (2025: 3). Asimismo, la autora vincula la violencia obstétrica representada en la obra con la noción de biopolítica propuesta por Foucault, a fin de analizar los mecanismos de control y disciplinamiento de los cuerpos maternos que aparecen en el texto de Álvarez.

2. EL CUERPO Y LO ANIMAL: EL IMAGINARIO METAFÓRICO DE *CUERPO CA(Z)A*

De acuerdo con Kristeva en *Pouvoirs de l'horreur*[2], lo abyecto emerge de la confrontación del sujeto con su propia corporalidad. Para entrar en el orden simbólico y convertirse en un sujeto *propre*[3], este ha de excluir «the improper, the unclean, and the disorderly elements of [one's] corporeal existence that must be separated from [the] "clean and proper self"» (Grosz, 2012: 86). Sin embargo, y a pesar de sus esfuerzos por negar lo abyecto, el sujeto está atormentado por la imposibilidad de trascender su cuerpo, de expulsar «the impure, defying elements of its uncontrollable materiality» (2012: 87-88), elementos que suscitan en él un

[2] Se cita la edición española de este ensayo publicada en 1988, cuyo título se tradujo por *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis F. Céline*, tal como se indica en la bibliografía.

[3] Esta palabra francesa puede traducirse en español por «limpio», carente de suciedad, o por «propio», perteneciente a alguien o específico. Kristeva se sirve de esta ambigüedad significante para ilustrar la doble naturaleza, física y psíquica, de lo abyecto.

sentimiento tanto de atracción como de repulsión. Los límites que exige el orden simbólico son inestables y están expuestos a ser vulnerados por la interferencia de lo abyecto, definido por Kristeva como lo intermedio, lo ambiguo, lo compuesto. Afirma: «no es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas» ([1980] 1988: 11). Kristeva identifica tres categorías de abyección: la comida, los desechos corporales, y los signos de diferencia sexual. La segunda categoría se corresponde con los fluidos y residuos corporales que recuerdan al sujeto su organicidad y materialidad, y, en última instancia, su propia muerte:

> Tanto el desecho como el cadáver son aquello que yo descarto permanentemente para vivir. Esos humores, esta impureza, esta mierda, son aquello que la vida apenas soporta, y con esfuerzo. Me encuentro en los límites de mi condición de viviente. De esos límites se desprende mi cuerpo como viviente. Esos desechos caen para que yo viva, hasta que, de pérdida en pérdida, ya nada me quede, y mi cuerpo caiga entero más allá del límite, *cadere*-cadáver (Kristeva, 1988: 10).

Por su parte, la diferencia sexual provoca en el sujeto un horror que encuentra su expresión máxima en el rechazo hacia la sangre menstrual, recordatorio de los límites permeables y el origen materno del sujeto, su existencia como feto cuando madre e hijo eran una unidad. La sangre menstrual no es simplemente un residuo corporal, los excrementos, ni es un indicio de daño físico, como la sangre de una herida; es una sustancia vinculada al cuerpo femenino, un signo de diferencia sexual *exclusiva* de la feminidad y, por tanto, *excluyente*.

En *Cuerpo Ca(z)a* el cuerpo no sólo es un motivo recurrente en su poemario, sino que también funciona como el lugar desde el que se pronuncia la voz poética. El Poema 15, situado en el punto medio de *Cuerpo Ca(z)a,* es particularmente representativo de esta reducción de la subjetividad materna, protagonista del poemario, a la experiencia corporal: «duele la boca / la lengua / conductos sanguíneos / saturados duelen / ingles muslos columna cadera la boca / estar contigo / duele / se inflama / se llena una de agua / convulsiona / se contrae / se desgarra» (Álvarez, [1985] 1993: 31). Aquí, el sujeto poético describe la experiencia del parto como dolorosa, con sus órganos y partes del cuerpo inflamando y desgarrándose, imagen que contribuye a la representación visceral del parto que se repite a lo largo del libro. Como señala Luis Alberto Crespo en su prólogo al poemario, «la experiencia de la maternidad se tradujo en María Auxiliadora Álvarez en diario de reclusa y de condenada a ser cuerpo» (Álvarez, 1993: 9).

2.1. Porosidad, fluidez y el cuerpo sexuado

Cuerpo Ca(z)a enfatiza la apertura y permeabilidad del cuerpo femenino, caracterizado por su naturaleza fluida y porosa. Elisabeth Grosz (1994) nos recuerda cómo, desde el origen de la filosofía, la oposición entre mente y cuerpo se ha vinculado al binarismo de género: así como el hombre se volvió sinónimo de mente, la mujer llegó a representar el cuerpo. De acuerdo con la ontología platónica, «the body, or the irrational part of the soul, is seen as an enormous and annoying obstacle» para adquirir un verdadero conocimiento sobre la realidad, la bondad o la belleza (Spelman, 1982: 113). La somatofobia y misoginia de Platón provienen de su rechazo al cuerpo: un objeto de preocupación especialmente para mujeres, incapaces, de acuerdo con el filósofo, de distinguir entre el mundo material y cambiante de la apariencia y el mundo invisible y eterno de lo real (1982: 116). La asociación histórica entre cuerpo y mujer, por otra parte, también se manifiesta en el discurso médico hipocrático y galénico, el cual entendía el cuerpo como una economía de humores y fluidos. El cuerpo humoral, de acuerdo con esta concepción, que continuó teniendo vigencia hasta la Edad Moderna, está continuamente amenazado por la influencia de su entorno. Sus límites, porosos y precarios, y sus movimientos impredecibles debían ser controlados mediante un estricto régimen de autodisciplina. Asimismo, mientras que se pensaba que los hombres eran calientes y secos, los cuerpos de las mujeres, considerados el opuesto directo, eran más fríos y húmedos. Explica Gail Kern Paster (1993) que las mujeres eran concebidas como *leaky vessels*, o «vasos con fugas», cuya producción de fluidos —sangre menstrual y leche materna, concebida como una forma purificada de la primera («nada más que sangre blanca»)— las convertía en sujetos particularmente perturbadores. El cuerpo femenino incontinente, caracterizado por un exceso de emocionalidad y una particular inclinación a la enfermedad, se contemplaba como una metáfora del yo indisciplinado o incluso inmoral, cuya fuga era un signo de su sexualidad e impureza[4].

Paster define el cuerpo humoral tomando la definición de Bakhtin del cuerpo grotesco, que, en oposición al cuerpo clásico —sólido, opaco y cerrado— «is not separated from the rest of the world. It is not a closed, completed unit; it is unfinished, outgrows itself, transgressed its own limits» (Bakhtin, 1968: 26). Bakhtin subraya que «one of the fundamental

[4] Mary Douglas señala en *Purity and Danger* (1966) los diferentes tratamientos que han recibido la sangre menstrual y la leche materna en distintas culturas. Al igual que Kristeva, sostiene que la variabilidad de la respuesta emocional a los fluidos corporales obedece a una cuestión de límites: «all margins are dangerous […] Any structure of ideas is vulnerable at its margins. We should expect the orifices of the body to symbolise its specially vulnerable points» (1966: 122).

tendencies of the grotesque image of the body is to show two bodies in one» (1968: 26). Se trata del cuerpo embarazado, capaz de engendrar y concebir, y Bakhtin subraya que es especialmente a través de sus orificios que el cuerpo grotesco interactúa con el mundo exterior: «the genitalia, the excretory organs, the mouth —the sites of consumption and evacuation, the body's thresholds and its sites of pleasure» (Paster, 1993: 14), los cuales se corresponden precisamente con los lugares de la abyección según Kristeva (Grosz, 2012: 88). La apertura y expansividad del cuerpo grotesco desestabilizan la solidez y firmeza del cuerpo clásico al mostrar los límites vulnerables entre el interior y el exterior, el yo y el otro. A través de la permeabilidad y fluidez del cuerpo humoral, «a borderline state, disruptive of the solidity of things, entities, and objects» (Grosz, 1994: 195), surge lo abyecto. La naturaleza permeable y abierta de los cuerpos de las mujeres las convierte en un sujeto particularmente disruptivo que subvierte continuamente sus límites corporales y amenaza con el colapso del orden simbólico.

Un ejemplo paradigmático de cómo *Cuerpo Ca(z)a* aborda estas visiones del cuerpo humoral y grotesco se encuentra en el Poema 16, donde el sujeto poético reflexiona sobre la experiencia de dar a luz:

> la tarde total era de tarde
> de agujas y tubos
> y muertos alrededor
> y una deforme y desnuda
> con las piernas abiertas
> con los brazos abiertos
>
> produciendo toda la sangre
> y todo el hijo
> de que se es capaz
>
> que no puede salir
> porque una tiene la abertura
> como cerradura
>
> compañero tan relativo
> rojo recto riguroso (1993: 33).

La referencia al aparato sexual de la madre como ese compañero «rojo recto riguroso» que solo se abre relativamente para liberar al hijo se corresponde con el modo en el que aparece el cuerpo materno en todo *Cuerpo Ca(z)a*, receptivo a influencias externas y frecuentemente descrito a través de sus orificios corporales, tal y como aparece en el Poema 3: «la grabación del hospital / me contempla satisfecha / como vagina que soy / como herida inteligente» (p. 18). La manera en que los genitales femeninos son representados incide en su naturaleza ambigua como lugar de creación de la vida, deseo erótico y residuo urinario. En

el Poema 3, el sujeto poético también reflexiona sobre el cuidado que procura a su porosidad ante los profesionales médicos: «frente a ellos / como es debido / cuido mis heridas naturales / como y defeco algodones y membranas / oídos / ombligos femeninamente abiertos / orificios siempre vivos» (p. 18). Esta noción del cuerpo como lugar tanto de origen como de expulsión se refuerza aún más en el Poema 13, donde el hijo —formado en la humedad del útero— es expulsado por el mismo orificio en el que fue concebido: «entre las piernas / la humedad de la placenta / ACHE I JOTA O» (p. 29). Estos lugares abiertos del cuerpo corresponden a los lugares de abyección, las «surfaces, hollows, crevices, orifices, which will later become erotogenic zones —mouth, eyes, anus, ears, genitals» (Grosz, 2012: 88) y que representan un umbral entre el interior y el exterior del cuerpo.

Como se mencionó antes, la confrontación del sujeto con estas zonas se caracteriza tanto por la atracción como por la repulsión, una reacción visceral que también está ligada a la dimensión maternal de lo abyecto, recordatorio del propio origen y mortalidad del sujeto. El Poema 2 indica que su exposición debe limitarse: «orina / calostro / hedor embarazado / cambian de turno los cuchillos blancos / eviten la transpiración // y las heces» (p. 16). En *Cuerpo Ca(z)a,* la naturaleza corporal del parto despierta en la figura paterna «asco», atestiguada en el Poema 7:

> él
> sentía asco
> razón de la muerte veintitrés b de la izquierda
> nalga erizada […]
> qué ordenada es
> la reina enfermera
> resbalando en mucosas
> en zanjas verticales
> que evacuaban
> cosas tan naturales
> la nalga erizada pegada a la mía […]
> no debo volver
> a patear doctores y latas
> con mi pierna y mi hija ensangrentadas
>
> porque sentía asco
> razón de la muerte […] (p. 22).

En *Cuerpo Ca(z)a* lo que distingue los cuerpos femeninos de los masculinos es su capacidad reproductiva, como expone el sujeto poético en el Poema 22, quien se lamenta de esta diferencia en relación con la figura paterna, especialmente respecto a su incapacidad para dar de mamar: «es injusto / que en el cuerpo / no contengas alimentos / que no tengas / varices en las piernas / ramas negras […] eres injusto / sin boca que te muerda» (p. 39). En

última instancia, lo que distancia a la figura materna de la paterna es su sequedad y unidad de hombre: «es injusto / que te vayas / sereno seco completo / y nosotras nos quedemos» (p. 40); mientras que el cuerpo materno se caracteriza esencialmente por su capacidad de producir y liberar fluidos: «sangra en los pasillos», «riega su leche sobre las ecografías» y contiene nutrientes en su cuerpo. Aquí, la sangre y la leche son evocadas en tanto que sustancias paralelas: vinculadas por su naturaleza líquida, aparecen como dos expresiones de la misma fuerza generativa y relacional, al igual que sucede en el Poema 13: «nos estrujamos / cortadas cosidas rígidas / segregando leche / por los ojos / oídos / hombros» (p. 29). Más adelante, en el Poema 18, el sujeto poético se compara con una yegua, una presencia blanca que recuerda al color de la leche: «yegua abierta blanca me arrastro / torso que transita / y lengua / del tamaño del agua / cotidiana / servil / me derramo larga hervida / babosa familiar en la comida» (p. 35)[5]. Este poema subraya la vinculación metafórica habitual en el libro entre cuerpo, fluidez y animalidad, recurriendo a la asociación histórica entre mujer y animal.

2.2. Entre animalidad y monstruosidad

La asociación abyección y animalidad se manifiesta en el hecho de que, según Kristeva, «lo abyecto los confronta con esos estados frágiles en donde el hombre erra en los territorios de lo animal» (1988: 21) —territorios que las sociedades primitivas quisieron delimitar y excluir—. A través de la abyección, estas sociedades eliminaron de su cultura «el mundo amenazador del animal o de la animalidad, imaginados como representantes del asesinato o del sexo» (21). Los ámbitos maternal y animal representan así lo que el sujeto ha rechazado y expulsado para entrar en el orden social y simbólico, «diferenciación violenta y torpe, siempre acechada por la recaída en la dependencia de un poder tan tranquilizador como asfixiante» (22). Estos ámbitos se corresponden con la vida prelingüística del sujeto y evocan la organicidad humana, su mortalidad e impulsos corporales. En el pensamiento occidental, el animal —perteneciente y confinado al orden de la naturaleza— se considera carente de alma, y por tanto, carente también de trascendencia y razón, *logos*; concepción íntimamente

[5] Sin duda, la asociación entre el líquido blanco, la gestación y la creación poética remite a Hélène Cixous, quien propuso en *La risa de la medusa* (1975) «escribir con tinta blanca» como una forma de liberar la escritura de las mujeres del orden simbólico patriarcal. Al vincular la actividad creativa con la leche materna, sustancia nutricia y originaria, Cixous propone una escritura situada en y desde el cuerpo.

ligada a la definición de mujer: como señala Spelman, en la ontología de Platón «the images of women, slaves, labourers, children, and animals are almost interchangeable» (1982: 119).

Frecuentemente en *Cuerpo Ca(z)a*, la naturaleza corporal de la madre se compara con la de animales, como vacas o cerdos, a menudo destinados al sacrificio —lo que también ha sido percibido por Pérez López y Russo, para quien el contexto hospitalario aquí representado «extermina su propia subjetividad [de la mujer] desde los primeros controles ginecológicos, chocando, así, con un paisaje clínico que desnaturaliza y deshumaniza su figura maternal» (Russo, 2025: 103)—. En el Poema 9, adoptando la voz del hijo, el sujeto poético compara la figura materna con un animal que «huele a aguas estancadas», es tranquilo, aunque esté atado, y su cuerpo se expande: «mamá es un animal negro / manso / extenso / huele / a aguas estancadas / cría / batracios dulces […] mamá es un animal quieto / amarrado / hinchado / habitual / muerto» (p. 24). Siguiendo con este imaginario, la sala de parto es representada aquí como un matadero o una cocina, donde las madres son sometidas a procedimientos médicos abusivos. Así aparece en el Poema 5: «sala de parto // MOSAICOS / RESES / CUCHILLOS // cocina que desuella sin anestesia» (p. 20); o en el Poema 6: «el doctor dijo APTAS / gargantas para quirófano […] salimos al pasillo / ubres aún inútiles / cerdas tranquilas / nos sentamos» (p. 21). Al igual que sucede normalmente con los animales, las figuras femeninas son reducidas a su carnalidad. En el Poema 2, esta reducción alcanza su mayor exponente en la decisión de referirse a sus cuerpos mediante números: «SIETE-DOCE-CINCO / es su número su náusea / la nómina / la ubicación de su abdomen // ombligos colgantes / que pasan en fila / moscas muertas // masas de carne / ojos ladeados de perro» (p. 16). La animalidad de la maternidad y el parto contrasta con el mundo quirúrgico y estéril de la medicalización al que se hace referencia a través de sus instrumentos: «SIETE-DOCE-CINCO voltéese / una aguja por cada vaso sanguíneo / luego / usted deberá guardar las jeringas y sondas» (p. 16)[6].

Este potencial desestabilizador del cuerpo femenino y sus asociaciones con la animalidad alcanzan su expresión cultural y simbólica más potente en la figura del monstruo. Sarah Alison Miller identifica el cuerpo femenino como una encarnación de la monstruosidad medieval, precisamente por su capacidad de alterar no solo su propia materialidad, sino también los modelos epistemológicos y ontológicos predominantes del yo —entre los que

[6] Según Gil González, el contexto hospitalario «evidencia la pertenencia del yo poético a unas circunstancias de subalternidad que posibilitan el control del cuerpo por la institución médica» (2025: 13).

se encuentra la definición del cuerpo clásico de Bakhtin— que conciben el sujeto como un ser racional, sólido, uno y unificado (Miller, 2010: 15). El cuerpo materno, definido por Imogen Tyler como una «subjetividad transitoria», supera su singularidad «and is at odds with familiar models of the self-other relation—there is an impasse between the "I" that writes/speaks and pregnant subjectivity, which is the exact antithesis of that I's implied individuality» (Tyler, 2000: 383). Caracterizado por la convivencia con otro ser, el cuerpo materno —la madre— encarna la dualidad, desafiando la noción de unidad inherente a la idea de sujeto.

Estas asociaciones entre lo femenino y lo monstruoso tienen profundas raíces filosóficas, como muestra Rosi Braidotti en su análisis de la *Generación de los animales* de Aristóteles, para quien lo masculino es la norma; la mujer solo emerge por desviación o error, una aberración respecto al modelo masculino (Braidotti, 2011: 224). Tanto por su exceso material como por su falta de unidad subjetiva, la monstruosidad caracteriza la feminidad en tanto que producto fallido de la reproducción, así como en su dimensión maternal. El monstruo y la madre representan una figura similar de abyección. Como señala Braidotti, «we are all of women born, and the mother's body as the threshold of existence is both sacred and soiled, holy and hellish; it is attractive and repulsive, all-powerful and therefore impossible to live with» (2011: 227). Además, diversas teorías sobre la reproducción en la Edad Moderna atribuían los nacimientos monstruosos a la permeabilidad de la imaginación materna, sugiriendo que imágenes o fantasías externas podían imprimirse en el feto (2011: 232). En tanto que cuerpo abierto, el cuerpo materno y sus límites, no solo se ven transgredidos por su propia expansión física durante el embarazo, sino que también resultan vulnerables a las impresiones del mundo externo, hasta el punto de que el resultado reproductivo puede verse alterado. El imaginario de *Cuerpo Ca(z)a* retrata el cuerpo femenino y materno como una materialidad en constante expansión, «monstruosa» por su capacidad de producir fluidos y otras sustancias abyectas, así como un cuerpo animal sometido al control de los profesionales médicos. Asimismo, esta concepción del cuerpo materno como monstruoso posee una dimensión ética. En *Cuerpo Ca(z)a*, el útero aparece habitado por serpientes —«las culebras de río» (p. 19)—, imagen que remite a la serpiente del Génesis. Símbolo de la diferencia y el pecado femeninos, la serpiente vincula el cuerpo de la mujer con la anormalidad y configura un modelo de maternidad desacralizado.

3. ABYECCIÓN, MATERNIDAD Y LENGUAJE: UNA PROPUESTA ESTÉTICA

La abyección no solo se vincula a lo materno a través de estos signos y los fluidos corporales. Es también el nombre que recibe el proceso de separación entre la madre y el hijo, cuya individuación pasa por romper con la unidad primordial que compartió con el cuerpo materno: «the child "loses" me ("kills me") [a la madre] in order to leave me: Orestes before Oedipus. From my perspective, in order to separate from the child and re-become and "I", I leave him by "abjecting" him» (Kristeva, [2011] 2014: 76). Se trata de un movimiento psíquico fundamental para que el sujeto acceda al orden simbólico y adquiera una identidad social. Como observa Anneleen Masschelein, esta separación «begins with birth, which is a bodily tearing apart of two biologically connected creatures. This experience is so violent that it unleashes mortal anxiety, both in mother and child» (2022: s.n.). Este proceso de abyección que se inicia en el parto concluye con la adquisición del lenguaje, que, en términos lacanianos, denotaría la Ley del Padre. Para Luce Irigaray, esta comprensión psicoanalítica del desarrollo del sujeto,

> proscribe ese primer cuerpo, esa primera casa, ese primer amor. Lo sacrifica para convertirlo en materia de su lengua y de su imperio [del padre] […] Pero, ¿dónde queda, para nosotras, lo imaginario y lo simbólico de la vida intrauterina y del primer cuerpo a cuerpo con la madre? ¿En qué noche, en qué locura quedan abandonados? (1994: 37-38).

Kristeva denomina *chora* a esta «vida intrauterina»: «a space before space, a nurturer-and-devourer at once, prior to the One, the Father, the word, and even the syllable. It is a modality of sense prior to signification, what I call the semiotic» (2014: 71-72). De acuerdo con ella, la *chora,* u orden semiótico, no se opone al orden simbólico —el ámbito de la ley, el orden social y la función paterna—, sino que es su cimiento. Como señala Fanny Söderbeck, el proyecto de Kristeva intenta evitar una separación tajante entre ambos órdenes que haga de lo semiótico un espacio contrario al orden cultural y lingüístico: «because the subject is always both semiotic and symbolic, no signifying system he produces can be either "exclusively" semiotic or "exclusively" symbolic» (2010: 6). Lo abyecto, lo real o pre-simbólico, al no poder ser completamente reprimido, emerge en el lenguaje poético, el cual se presenta como «ultimate means of its [the symbolic order's] transformation and subversion, the precondition for its survival and revolution» (Kristeva, 1984: 81).

Al practicar una escritura poética, María Auxiliadora Álvarez participa de esta comprensión del lenguaje poético, el cual, a través de la incorporación de los ritmos del

cuerpo materno y su ruptura del discurso convencional, emerge como el medio más eficaz para acceder al orden semiótico:

> The articulation of this inter-corporeal, inter-physical experience erupts at significant moments within the dominant prose linearity, insisting upon its own, distinctive form. It constitutes the eruption of the underlying modality or temporality that we associate with the unconscious (Frampton, 2004: 365).

3.1. La abyección como ruptura psíquica

En varios poemas de *Cuerpo Ca(z)a,* María Auxiliadora Álvarez explora esta dimensión de la abyección, cuya primera etapa corresponde al parto. El Poema 12 es su ejemplo más evidente:

ella me abre las piernas
desde el piso
trata de ascender
y no la dejo
que ahí no hay nada
se cerró la puerta
se acabó la casa
ella quiere devolverse
por las tardes
se me para entre los pies
calva y caliente y no entiende
que la aparto
que esa puerta se acabó
que no se puede entrar ya ni salir
ni decidirla
[…]
y ella tiene miedo
y quiere hundirse
en el útero de nuevo
en la noche y la comida
en su cuarto pegajoso
entre mis piernas (p. 28).

En este poema, el sujeto poético se refiere a la hija en femenino, quien desea volver al vientre de su madre del que ha sido expulsada: como pronuncia la voz poética, la hija identifica su antigua casa con el útero de su madre, entre sus piernas, y lo describe como «su cuarto pegajoso». Este verso evoca la intimidad y la fusión entre ambos sujetos, cuya pegajosidad solo se percibe como abyecta cuando se ha producido la separación entre ambos cuerpos; antes, era un signo de comodidad y unión, no de distancia. También hay una referencia al útero en el Poema 9 en el que, desde la perspectiva del hijo, se define como un «espacio oscuro / que recorro con la lengua / y me sabe a semen / a sangre / a agua de renacuajo» (p. 74). En el útero, el niño interactúa oralmente con los fluidos de la concepción y solo más tarde el sujeto mostrará repulsión hacia estos, el «semen» o la «sangre», cuando se vuelvan sustancias ajenas a sí mismo. El Poema 12 recuerda la experiencia de la hija al

separarse del cuerpo materno y su sentimiento inicial de angustia ante su abyección, referida no solo a su expulsión del vientre, sino también a la distancia que se va imponiendo gradualmente entre la niña y la madre. Los versos «se acabó la casa», «la aparto», o «y no la dejo» denotan esta separación radical.

El poema 31, último de *Cuerpo Ca(z)a*, también evoca este momento de separación. Aquí, el sujeto poético describe el momento después del nacimiento, en el que, presumiblemente profesionales médicos, separan a la madre y la hija: «se va ya se la llevan […] inflamada de genital / ya se la llevan ábranla en la luz» (p. 49). El sujeto poético identificado con la madre pide a quienes «se la llevan» que cuiden de su hija en su ausencia: «denle agua de caballo / para que conozca la sed / agua de perro / agua de mí […] denle Animal / para que se tire contra el piso […] péguensela al costado / que tendrá miedo / y rareza / que nunca ha estado abierta» (p. 49), continuando con el uso de metáforas animales empleadas a lo largo del libro para representar a la figura materna.

En *Cuerpo Ca(z)a*, la violencia de esta ruptura primordial también la experimenta la madre, cuyo acto de dar a luz deja huella en su cuerpo y psique. Así sucede en el Poema 30: «tal vez el desarraigo / de dientes y navajas / de costras y hematomas / omita el Lugar de la erosión […] todo lo hendido / todo lo hinchado / retorna // me reduzco / en el órgano del agravio / y puedo servir para otra cosa tal vez» (p. 48). Su subjetividad parece dañada por esa separación inicial, «el desarraigo», de la que emergen las «costras y hematomas» como signos corporales de trauma. El Poema 15 nombra el desgarro que implica el parto: «lo expulsa / azul / mucoso / adherido se lleva el hígado de una / el páncreas / la caja torácica / el calcio / el oxígeno» (p. 31). Al expulsar al niño, la madre experimenta una desposesión radical de sí misma, expresada en este poema a través de metonimias corporales: «el hígado», «el páncreas», «la caja torácica» son las imágenes empleadas para nombrar esta convulsión psíquica y sensación de pérdida: «una ama / se queda quieta / con descuadre de quijada / para siempre» (p. 31).

3.2. Dar forma a lo expulsado: lenguaje poético y retorno de lo Real

Como ha sido previamente explicado, Kristeva considera que el arte, y especialmente la literatura, permiten la aparición de lo abyecto dentro de la economía del orden simbólico, es decir, de sus códigos lingüísticos y representacionales. El resultado de esta forma de sublimación es la semiotización de lo simbólico, que implica «both a mimesis of the symbolic

economy and a revelation of its truth, its foundation, its abject» (Tan, 2013: 5). En lugar de reprimirlo, el arte permite al sujeto confrontar lo que ha expulsado o lo que permanece sin nombre sin anular el propio sentido del yo.

Para que lo semiótico se exprese lingüísticamente, la literatura desde el modernismo en adelante ha alterado la estructura gramatical y sintáctica del lenguaje simbólico y liberado al verso del metro y la prosodia —un ejemplo paradigmático de esto son las obras de Mallarmé y Lautréamont (Kristeva, 1988)—. El lenguaje poético adopta generalmente la forma de la poesía como género literario, pero no deben confundirse: la poesía está *animada por* lo poético y, por tanto, «should not be constrained by the necessities of the symbolic and draws attention to its own materiality» (Arya, 2014: 164). Según Kristeva, lo que esencialmente definiría el lenguaje poético es su capacidad de recuperar y revitalizar un lenguaje que, al adherirse a la ley y el orden simbólicos, ha permanecido durante mucho tiempo estancada y empobrecida (Arya, 2014: 163).

María Auxiliadora Álvarez altera continuamente la estructura del poema fragmentando los versos y creando una cesura en la estructura normal de las frases o incluso de las palabras. Por ejemplo, en el Poema 6 los versos intermedios se muestran así:

> DUERMETE RUISEÑOR PE DACI
> TO DE LUNA DUER METE CO
> RAZON […] (p. 6).

En este ejemplo, las palabras se dividen en sílabas y se distribuyen a lo largo de los versos, creando oraciones agramaticales en las que se pierde el significado. Como en este ejemplo y en el Poema 2, es habitual ver poemas que contienen un espacio entre dos partes de la frase:

> SIETE-DOCE-CINCO
> es su número su náusea
> la nómina
> la ubicación de su abdomen
> ombligos colgantes
> que pasan en fila
> moscas muertas […] (p. 16).

Este fragmento muestra la forma habitual que los poemas adoptan en *Cuerpo Ca(z)a,* lo que también puede apreciarse en los ejemplos citados en las secciones anteriores. La elección de Álvarez de usar principalmente letras minúsculas, salvo los números escritos en el primer verso, y de eliminar los signos de puntuación, altera las normas gramaticales habituales de la escritura. Los poemas consisten en una sucesión de palabras y frases que

requieren que el lector salte de verso en verso para completar su significado. El Poema 23 es otro ejemplo destacado de esta forma adoptada en *Cuerpo Ca(z)a:*

intercambiamos
aureolas
ruedan
por las quijadas
entre las pelvis
lubrican las rótulas […] (p. 41).

Este poema, al igual que el 8 —citado anteriormente—, sigue una estructura en forma de escalera en los tres últimos versos. La elección de la forma poética por parte de Álvarez coincidiría con lo que Kristeva identifica como las dos técnicas principales en la escritura de Céline: la segmentación de la frase y las elipsis sintácticas (Arya, 2014: 173). Estas elecciones enfatizan la fragmentación y supresión de elementos de la frase.

Como Álvarez no pretende someter la experiencia poética a las formas tradicionales de la poesía, crea coherencia y musicalidad en los poemas mediante la repetición de estructuras y recurrencias fonéticas. En el Poema 1, el sujeto poético se refiere al doctor como una «vaca amarga castrada», una referencia que se repite en el poema: «recordando / su baba / bata blanca sanguinaria […] vaca baba bata blanca corrosive que me agrede», y continúa «su baba blanca castrada / no se le hubiera ensuciado […] porque yo trabajo mucho / baba amarga vaca blanca» (p. 15). Esta estructura sintáctica similar, compuesta por las mismas palabras, se repite en otras partes del poema e insiste principalmente en el sonido fonético «/b/». Además, en el Poema 9, el sonido «/m/» es dominante en el primer y último verso, estableciendo un diálogo entre el principio y el final: «mamá es un animal negro / manso […] mamá es un animal quieto / amarrado / hinchado / habitual / muerto» (p. 24). En el Poema 5, mientras que el sonido dominante en los primeros versos es «/s/»: «sala de parto / MOSAICOS RESES CUCHILLOS / cocina que desuella sin anestesia» (p. 20); en los últimos versos dominan los sonidos «/x/» y «/r/»: «panza bonete libro cuajar rajar sacar / el relleno / ordenar los mosaicos / coser» (p. 20). Estos sonidos fuertes contribuyen a una representación aproximada de la experiencia poética, la violencia del parto. Como en este último ejemplo, Álvarez también utiliza la enumeración para enfatizar el ritmo de los poemas en el Poema 2: «doctor cardenal teniente coronel», u «orina / calostro / hedor embarazado» (p. 16).

Todos estos procedimientos están en línea con la comprensión de Kristeva del orden semiótico y representan a través del propio lenguaje la experiencia de la maternidad. Algunas

de estas elecciones retóricas coinciden, asimismo, con los procedimientos mediante los cuales, según Elaine Scarry, el dolor encuentra expresión lingüística: «physical pain does not simply resist language but actively destroys it, bringing about an immediate reversion to a state anterior to language, to the sounds and cries a human being makes before language is learned» (1985: 4). En este sentido, la poesía como código lingüístico simbólico se «semiotiza», no solo porque este poemario elige representar la maternidad como una realidad abyecta, sino también porque sus elecciones prosódicas se alinean con la articulación de lo semiótico, asociado al ámbito maternal en la teoría de Kristeva, y, por lo tanto, resuenan con el ritmo de la *chora*.

Tanto en su uso de figuras retóricas relacionadas con la repetición[7] como en lo que elige representar, Álvarez participa en lo que Hal Foster ha identificado como «el retorno de lo Real», es decir, «the general shift […] from the real understood as an effect of representation to the real understood as an event of trauma» (Foster, 1996a: 107). Foster cuestiona la idea de la imagen como ventana a través de la cual observar el mundo, y la redefine como una «imagen-pantalla»: un lugar de mediación y distorsión de lo Real que protege al sujeto de su impacto traumático. Esta imagen-pantalla, aunque distancia al espectador del horror, también invita a contemplar lo que ha reprimido: el arte contemporáneo, según Foster, se acerca a lo pre-edipiano y representa lo abyecto a través del exceso y la obscenidad:

> abject art has tended in two other directions. The first is to identify with the abject, to approach it somehow—to probe the wound of trauma, to touch the obscene object-gaze of the real. The second is to represent the condition of abjection in order to provoke its operation—to catch abjection in the act, to make it reflexive, even repellent in its own right (Foster, 1996b: 115-116).

Aunque el estudio de Foster se refiere a artes visuales, los tropos del arte abyecto que enumera pueden identificarse en la obra de Álvarez, que, a través de la mediación de la palabra poética —una forma de imagen-pantalla—, representa tanto el lugar de la abyección —el cuerpo materno—, como su impacto traumático en el sujeto. En lugar de representar una versión idealizada y fetichizada de la maternidad y el cuerpo femenino, este poemario intenta aproximarse a lo Real, rompiendo su simbolización mediante un lenguaje áspero y duro que es interrumpido continuamente. Es a través de sus atributos formales, rítmicos y semánticos como los poemas se enfrentan a lo abyecto, tensando el lenguaje al extremo y

[7] Hal Foster señala la relación existente entre las prácticas artísticas surrealistas y el concepto freudiano de «compulsión por repetición», en su libro *Compulsive Beauty* (1993).

generando en el lector placer y repulsión. La abyección ya no es solo un tema, sino también un método: *Cuerpo Ca(z)a* propone una mirada sobre ella en la forma que adopta, sus imágenes y sonidos recurrentes.

4. CONCLUSIÓN

Este artículo ha pretendido mostrar cómo *Cuerpo Ca(z)a* aborda la noción de abyección desde tres perspectivas interrelacionadas: la corporal, la psicoanalítica y la estética. El cuerpo materno constituye un motivo literario central, así como el lugar desde el que habla la voz poética. En línea con la concepción de la *chora* semiótica de Kristeva —vinculada a ritmos prelingüísticos y corporales—, el ámbito materno articula las estrategias tanto lingüísticas como visuales de esta obra. De este modo, los aspectos formales y semánticos orientan hacia un tipo específico de respuesta estética, que resuena con la *jouissance* asociada a lo abyecto y con el deleite propio de la experiencia de lo sublime. La labor poética de Álvarez dialoga así con preocupaciones presentes en prácticas artísticas modernas y contemporáneas, tal como han sido exploradas por Kristeva, Valenzuela y Foster. Cada sección ha abordado una dimensión distinta de esta preocupación común.

En *Cuerpo Ca(z)a,* el cuerpo femenino aparece como un espacio que sostiene la vida y, al mismo tiempo, resulta repulsivo; es a la vez humano y animal. A través de imágenes de sangre, leche y orificios corporales, la figura femenina aparece como un recipiente permeable, con fugas, abierto a fuerzas externas y marcado por excesos materiales. Estos rasgos, junto con la capacidad del cuerpo materno para albergar un «otro», desestabilizan la idea de sujeto como una individualidad intacta y autónoma. Además, la figura materna se presenta no solo como fuente de alimento y origen, sino también de exclusión en tanto que cuerpo que ha de ser rechazado. Mediante el lenguaje poético, Álvarez da forma al trauma del parto, al deseo de retorno al ámbito materno y a la imposibilidad de una separación «limpia». Así, sustituye la imagen idealizada de la maternidad y confronta los tópicos de la monstruosidad femenina. En este poemario, la abyección funciona como tema y método: a través de la subversión del lenguaje poético, Álvarez la explora no solo en el plano temático, sino también en el formal. Su obra confronta lo Real, evocando tanto horror como sublimidad, y hace visible lo que se resiste a ser representado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁLVAREZ, María Auxiliadora ([1985] 1993), *Cuerpo Ca(z)a,* Caracas, Fondo Editorial Fundarte.

Paula Doce González (2026), «Abyección, corporalidad y maternidad en *Cuerpo Ca(z)a* (1985) de María Auxiliadora Álvarez», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 47-66.

ARYA, Rina (2014), *Abjection and Representation. An Exploration of Abjection in the Visual Arts, Film and Literature,* Basingstoke, Palgrave Macmillan.

BAKHTIN, Mikhail (1968), *Rabelais and His World,* trad. Hélène Iswolsky, Cambridge (Massachusetts), MIT Press.

BATAILLE, Georges ([1934] 1993), «Abjection and Miserable Forms», trad. Yvette Shafir, en Sylvère Lotringer (ed.), *More & Less 2*, Nueva York, Semiotext(e), pp. 9-13.

BRAIDOTTI, Rosi (2011), *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory,* Nueva York, Columbia University Press.

CARRIÓN, César Eduardo (2021), «El poema, un artilugio de la esperanza. Entrevista a María Auxiliadora Álvarez», *Elipsis*, 5.

DOUGLAS, Mary (1966), *Purity and danger. An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*, Londres / Nueva York, Routledge.

FOSTER, Hal (1996a), *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century,* Cambridge (Massachusetts), MIT Press.

FOSTER, Hal (1996b), «Obscene, Abject, Traumatic», *October*, 78, pp. 107-124.

FRAMPTON, Edith (2004), «Fluid Objects: Kleinian Psychoanalytic Theory and Breastfeeding Narratives», *Australian Feminist Studies*, vol. 19, n.º 45, pp. 357-368.

GIL GONZÁLEZ, Elena (2025), «Poética del desgarro: maternidad, abyección y precariedad en la poesía de María Auxiliadora Álvarez», *Cuadernos del CILHA*, 42, pp. 1-20.

GROSZ, Elizabeth (1994), *Volatile Bodies,* Bloomington, Indiana University Press.

GROSZ, Elizabeth (2012), «The Body of Signification», en John Fletcher y Andrew Benjamin (eds.), *Abjection, Melancholia and Love: The Work of Julia Kristeva,* London, Routledge, pp. 80-103.

IRIGARAY, Luce (1994), «El cuerpo a cuerpo con la madre», *Debate Feminista*, 10, pp. 32-44.

KRISTEVA, Julia (1984), *Revolution in Poetic Language,* Nueva York, Columbia University Press.

KRISTEVA, Julia ([1980] 1988), *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis F. Céline,* trad. Viviana Ackerman y Nicolás Rosa, Buenos Aires, Catálogos.

KRISTEVA, Julia ([2011] 2014), «Reliance, or Maternal Eroticism», trad. Rachel Widawsky y Perry Zurn, *Journal of the American Psychoanalytic Association*, vol. 62, n.º 1, pp. 69-85.

MASSCHELEIN, Anneleen (2022), «Julia Kristeva: The Abject and the Maternal Erotic», *Extra Extra Magazine* [en línea], 18, en [https://extraextramagazine.com/talk/julia-kristeva-the-abject-and-the-maternal-erotic/] (30/07/2026).

MILLER, Sarah Alison (2010), *Medieval Monstrosity and the Female Body,* Nueva York, Routledge.

PASTER, Gail Kern (1993), *The Body Embarrassed. Drama and the Disciplines of Shame in Early Modern England,* Ithaca (Nueva York), Cornell University Press.

PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles (2021), «Poesía y maternidad: Revisión de tópicos en la literatura venezolana contemporánea», *Vuelo de Jaguar* [en línea], 12, octubre-diciembre de 2021, en [https://revistavuelodejaguar.com/2021/12/19/poesia-y-maternidad-revision-de-topicos-en-la-literatura-venezolana-contemporanea/] (30/07/2026).

RUSSO, Marisa (2025), «La maternidad como duelo emotivo: el alumbramiento poético en tres autoras venezolanas», *E-Scripta Romanic*a, 13, pp. 99-111

SCARRY, Elaine (1985), *The Body in Pain. The making and unmaking of the world*, Oxford, Oxford University Press.

SÖDERBÄCK, Fanny (2010), «Motherhood: A Site of Repression or Liberation? Kristeva and Butler on the Maternal Body», *Studies in the Maternal*, vol. 2, n.º 1, pp. 1-15.

SPELMAN, Elizabeth V. (1982), «Woman as Body: Ancient and Contemporary Views», *Feminist Studies,* vol. 8, n.º 1, pp. 109-131.

TAN, Christine Abigail L. (2013), «The Kristevan Aesthetic of the Sublime: Lapses of Meaning from the Meaningless Abject», a partir de 6th DLSU Arts Congress (De La Salle University), en [https://www.academia.edu/4122273/The_Kristevan_Aesthetic_of_the_Sublime_Lapses_of_Meaning_from_the_Meaningless_Abject_Presented_at_the_6th_DLSU_Arts_Congress_held_at_the_De_La_Salle_University_February_2013_] (09/07/2026).

TYLER, Imogen (2000), «Reframing Pregnant Embodiment», en Sara Ahmed (ed.), *Transformations: Thinking Through Feminism*, Londres, Routledge, pp. 378–396.

VALENZUELA, Luisa (1987), «The Other Face of the Phallus», en Beth G. Chevigny y Gari Laguardia (eds.), *Reinventing the Americas. Comparative Studies of Literatures of the United States and Spanish America,* Cambridge, Cambridge University Press, pp. 242-248.